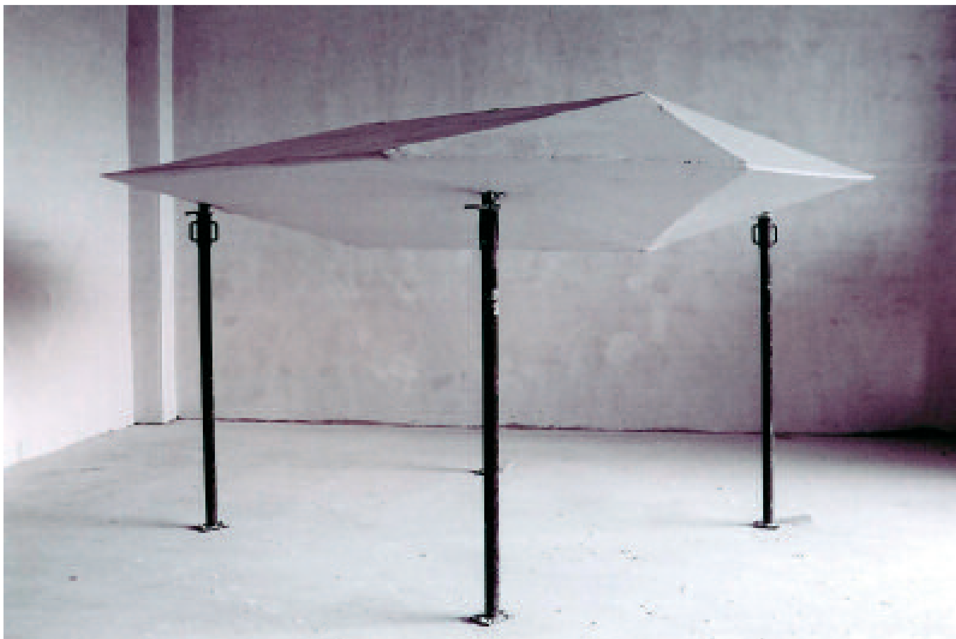
Kai Richter Bauskulptur

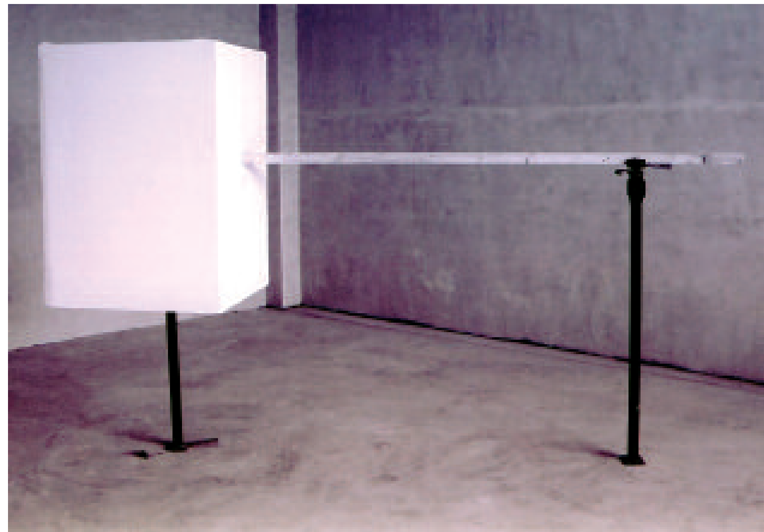


2



3





4







I.

Was für ein Bild! Hoch oben, über einem gigantischen Sockel, ragt ein spitziges, kompliziertes Gebilde auf zahlreichen dünnen „Beinen“ in den stahlblauen, wolkenlosen Himmel. Die Mitte zwischen formaler Ordnung und Regellosigkeit haltend, lässt es auf den ersten Blick an ein riesenhaftes Adlernest denken. Doch bei genauerem Hinsehen zeigen sich das Geschiebe einzelner Holzplatten sowie die parallel zueinander angeordneten Vierkanthölzer, die als ihre Trennschicht dienen. Und die „Beine“ erweisen sich bald als die Stützen profaner Montagegerüste, wie man sie täglich auf zahlreichen Baustellen sehen kann. Die Skulptur von Kai Richter mit dem sprechenden Titel *Es blieb was konnte* befindet sich auf geistig verseuchtem Territorium, auf dem übriggebliebenen Mittelstück der Haupttribüne des Reichsparteitagsgeländes in Nürnberg – oder, genauer gesagt: es soll sich einmal dort befinden. Denn bei *Es blieb was konnte* handelt es sich um eine Fotomontage, einen Entwurf von 2008 als Vorschlag für eine mögliche zukünftige Ausstellung. Diese Arbeit ist zweifellos ein Statement, weil es nicht nur – was für ein gelungenes Kunstwerk selbstverständlich sein sollte – zeigt, wofür es steht, sondern zugleich in aller Deutlichkeit klarmacht, wogegen es sich wendet. Ich spreche hier nur von formalästhetischen Entscheidungen, die inhaltlichen (sprich: im weitesten Sinne politischen) Implikationen ergeben sich daraus ganz zwanglos.



Es blieb was konnte widerspricht seinem architektonischen Sockel in allen Punkten. Der weihevoll-antikisierenden Klotzigkeit der Tribüne stellt es sich als offene, vorläufige und prinzipiell veränderbare Struktur entgegen. Dem skulpturalen Bauwerk antwortet Richters zur Skulptur gewordene Baustelle. Dem für die Ewigkeit, zumindest aber für imaginäre tausend Jahre angelegten ästhetischen Machtanspruch der Tribüne widerspricht das zeitliche Menschenmaß einer vergänglichen, temporären Installation: Richters Skulptur würde, wenn sie denn realisiert werden sollte, wohl nach wenigen Wochen wieder abgebaut und ihr Material vermutlich für andere Installationen wiederverwendet werden. Die Fotomontage zeigt die Skulptur deutlich aus der Mittelachse der Haupttribüne gerückt, die von Albert Speer auf die Rednerkanzel und damit auf den „Führer“ hin konzipiert wurde: Einschüchterungsarchitektur und Stein gewordener Personenkult. Richters Entwurf kennt keine axiale Hauptansicht, sie unterwirft sich den Raum nicht, sondern macht ihn komplizierter, vielschichtiger und bringt den Betrachter dazu, ihn aus verschiedenen Richtungen zu erleben. Betrachten bedeutet für Kai Richter nicht, passiv in Blickachsen einzurasten, sondern sich aktiv eine Vielzahl von Blickrichtungen und Aspekten zu erschließen. Es blieb was konnte soll nicht über die Nazi-Architektur triumphieren, über der es sich erhebet – das wäre genau jene herrische Geste, die der Künstler ablehnt; aber es kommentiert sie kritisch, ebenso selbstbewusst wie bescheiden und mit dem angemessenen Gespür für den Ort und seine Bedeutung – eine Eigenschaft, die Richters Werk durchgehend kennzeichnet.

II.

Die meisten großformatigen Skulpturen von Kai Richter sind ortsspezifische, temporäre Installationen, Eingriffe in vorhandene Raumsituationen, die glücklicherweise selten so spektakulär und historisch belastet daherkommen wie die Tribüne auf dem Nürnberger Zeppelinfeld. Skulptur meint für Richter das Erfahrbarmachen des Raumes, in dem sich die jeweilige Arbeit befindet. Die einfachste, wie ein Leitmotiv immer wiederkehrende Innenraum-„Figur“ ist die zwischen Boden und Decke geklemmte Baustütze, die auf einen Beton- oder Holzsockel gestellt ist und mit dessen Hilfe ein Objekt, z. B. ein Stück Schalungsholz, unter der Decke fixiert wird. Diese einfache Installation schlägt eine ganze Reihe skulptural-architektonischer Grundthemen an: Stütze und Last, Raum und Raumteilung, Gewicht und Materialwirkung. Richters Baustütze wirkt wie eine zeitgenössische Interpretation der klassischen Säule mit Postament, Schaft, Kapitell und Gebälk. Dies wird besonders deutlich angesichts der Arbeit *Portal* von 2006, für die Richter seine Grundfigur verdoppelt, auf einen abgetreppten Sockel gestellt und mit einem Zickzack-Gebälk (für Betrachter, die sich mit Baumaterial auskennen, sogleich als Schalungsträger der Firma „PERI“ erkennbar) sowie einem Fries aus Holzteilen versehen hat. Man kann diese Skulptur nicht nur als das im Titel angezeigte Portal lesen, sondern ebenso als die Übersetzung eines Abschnitts einer griechischen Tempelfront mit Treppen, Säulen,

Architrav und Triglyphenfries in die Formensprache des Gerüstbaus. Angesichts seiner radikal antiklassischen Materialehrlichkeit wirkt Richters Verweis auf die Tradition überraschend. Doch Werke wie *Portal* sind alles andere als schlichte Parodien, sondern zeigen, dass Kai Richter sich historischer Zusammenhänge durchaus bewusst ist – die plastischen Grundthemen haben schließlich eine lange Geschichte konkreter Ausformulierungen hinter sich. Mit solchen Arbeiten erteilt Richter eine klare Absage an den modischen Neoklassizismus, der sich besonders in den 80er-Jahren in Kunst und Architektur verbreitete. Die Botschaft ist unmissverständlich: Historisch gewordene Formen können nicht einfach wiederholt werden, unsere von klassischer Idealität denkbar weit entfernte Gegenwart braucht keine nachgemachten antiken Formen. Statt auf gefälschten Idealismus setzt Richter auf den authentischen und ehrlichen Realismus der Arbeitswelt und ihrer konstruktiven Leistung. Sehr schön zeigt dies eine Arbeit *ohne Titel*, die er 2009 im „Forum für Kunst und Kultur" in Herzogenrath gezeigt hat: Dort wurde eine mitten im Raum postierte gusseiserne Säule im Stil des späten 19. Jahrhunderts von grellgelben Schalungsträgern der österreichischen Firma „Doka" ummantelt, die sich im oberen Teil in alle Richtungen so aufspreizten, dass das antikisierende Kapitell der Säule sichtbar wurde: Verhüllung und Ersetzung der historischen (oder besser: historistischen) durch eine radikal heutige Form. Eine Hommage an die Säule und zugleich ihre Kritik.

1 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 61 Originalpaginierung (die kursiven Wörter sind im Original gesperrt).

III.

Der Bezug von Kai Richters Skulpturen zur Tradition verläuft nur ausnahmsweise über formale Ähnlichkeiten, er zeigt sich prinzipiell inhaltlich, oder besser: strukturell. Richters Arbeiten sind das, was die Skulptur die längste Zeit ihres Bestehens über gewesen ist: Bauskulptur. Und genau so, „Bauskulptur", hieß programmatisch auch die erste Einzelausstellung Richters nach seinem Akademiestudium, die 2006 im Kunstverein Leverkusen stattfand. Der Titel meint hier nicht nur die materiale und ästhetische Anbindung der Skulptur an ihre architektonische Umgebung, sondern viel radikaler noch die Verwirklichung von Skulptur mithilfe von Materialien, die man normalerweise nicht für Kunstwerke, sondern „am Bau" verwendet: Neben den erwähnten Baustützen und Schalungsträgern sind das so prosaische Materialien wie Schalungsbretter, Vierkanthölzer und Gipsplatten. Der Ausstellungstitel *Trocken* (2009 in der Galerie Christian Lethert, Köln) verweist unmittelbar auf die Techniken des Trockenbaus, d. h. der im Innenraumbereich, an Wänden und Decken zu leistenden Gipsarbeiten. Richter spricht von der „zeitlosen Schönheit" der Baustellenkonstruktionen. Das ist der „Arte Povera"-Aspekt in seinem Werk, dass er den im Alltag meist übersehenen, rein funktionalen und keinerlei ästhetischen Ansprüchen genügenden Materialien und ihrem konstruktiven, plastischen Potenzial einen Schönheitsaspekt abgewinnen kann. Diese spezifische Schönheit wird jedoch nur im Kunstwerk erfahrbar, sofern die Baumaterialien aus dem Kontext ihrer normalen Zwecksetzung herausgenommen werden. Man kann Richters Schönheitsbegriff also mit Immanuel Kant als „Zweckmäßigkeit ohne Zweck" interpretieren – oder, um korrekt zu zitieren: „*Schönheit* ist Form der *Zweckmäßigkeit* eines Gegenstandes, sofern sie *ohne Vorstellung eines Zwecks* an ihm wahrgenommen wird."[1]

Richters *Baustütze* (zum Beispiel die gleichnamige 7er-Edition als Jahresgabe 2005 für den Kunstverein Leverkusen) ist die Zweckmäßigkeit selbst: funktional, höhenverstellbar, belastbar. Sobald sie jedoch in intakten Räumen installiert wird (ob in Ausstellungs- oder Privaträumen), die ganz offensichtlich keiner Abstützung bedürfen, ändert sich, subtil, aber entscheidend, ihre Wahrnehmung. Aus einem funktionalen Werkzeug wird ein Objekt, dessen Präsenz den Raum und damit die Raumerfahrung des Betrachters verändert. Die „Vorstellung eines Zwecks" beginnt sich zu verflüchtigen, die Baustütze als Kunstwerk führt ihre Zweckmäßigkeit nur noch vor – aber nun in einem dezidiert ästhetischen Zusammenhang. Auch den bereits erwähnten „Doka"-Schalungsträgern ist ihre Zweckmäßigkeit für den Hausbau schon an ihrer robusten Form anzusehen – doch ihr Zweck besteht üblicherweise nicht darin, zu einem massiven, schwer an der Wand lastenden „Stern" (*Follow the law of gravity*, 2009) oder zu einem unregelmäßigen Bündel verschraubt zu werden, das, von einem Stahlseil gehalten, im Raum schwebt (*Ray*, 2009). Die Brauchbarkeit von Vierkanthölzern für die unterschiedlichsten Konstruktionszwecke ist bekannt – doch bei Richter werden diese

zu einem raumgreifenden, vielteiligen Gitter montiert, das in abenteuerlicher Weise auf nur einem Punkt fußt: einem Wagenheber, mit dessen Hilfe die komplexe kristallartige Struktur unter die Raumdecke gewuchtet ist (*Jack and Paul*, 2009 und 2010).

IV.

In der ersten Phase seines Kunststudiums (bei Joachim Bandau in Münster) war Kai Richter interessanterweise mit kinetischen Skulpturen befasst. Mit dem Wechsel nach Düsseldorf und in die Klasse von Hubert Kiecol begann seine Auseinandersetzung mit dem Thema Bauskulptur. Auch wenn Richter damit die Idee aufgegeben hat, seine Skulpturen mithilfe von Elektromotoren beweglich zu halten, ist er in gewissem Sinne doch „Kinetiker" geblieben. Nur sind es nicht mehr die Skulpturen, die in Bewegung versetzt werden, sondern die Betrachter. Richters Skulpturen – es wurde oben schon gesagt – kennen keine Hauptansicht, sondern erschließen eine zum Teil überbordende Aspektvielfalt, die sich nur erfahren lässt, wenn man sich um sie herum bewegt und aus möglichst vielen Blickrichtungen betrachtet. Nicht zufällig wird eine große Zahl seiner Arbeiten von Schräglinien (oft in Form von Vierkanthölzern) bestimmt. Die Raumschräge widerspricht formal dem vertikal-horizontalen Konstruktionsgefüge, auf dem die allermeisten architektonischen Räume beruhen. Die Vielzahl der Raumschrägen, wie sie in Richters kristallartigen Gebilden, z. B. der Sculptor-Gruppe zu sehen sind (ein schöner Ausgriff übrigens ins Kosmische und Anspielung auf einen Sternhaufen im Sternbild „Bildhauer"), dynamisieren den Raum ungemein und versetzen den Betrachter somit in eine produktive Unruhe des Sehens. Spektakulär gelang dies mit der Installation *H 21*, die 2007 im Kunstverein Mönchengladbach gezeigt wurde. Die auf einem Gerüst aufgeschichtete Konstruktion aus Trägern, Brettern und Hölzern wurde von Jochen Heufelder treffend beschrieben: „Die gesamte Konstellation, deren Bestandteile explosionsartig auseinanderzustreben scheinen, wirkt wie unmittelbar nach dem Knall eingefroren und fixiert, wie der Moment, in dem sich die nachfolgende Stille fast bleiern über das Geschehen legt."[2] Hier ist das ganze paradoxe Spannungsverhältnis zwischen vorgestellter Dynamik und aktuellem Stillstand angesprochen, die Richters Arbeiten überhaupt kennzeichnet – ein Spannungsverhältnis, das sich nur durch die aktive Mitarbeit des Betrachters im Sehen löst: Richters „explosionsartige Skulptur" – und dies lässt sich auf eine Vielzahl seiner Arbeiten übertragen – „bewegt den Raum – und den Betrachter."[3]

V.

Es gibt noch einen anderen im weitesten Sinne „kinetischen" Aspekt in Richters Arbeit, der sich direkt aus seiner spezifischen Auffassung von „Bauskulptur" ergibt: Man sieht seinen Skulpturen unmittelbar an, dass sie aufgebaut wurden und dass sie nach einer gewissen Zeit wieder abgebaut werden (müssen). Richter verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass jede gebaute Architektur im Grunde einen Zwischenzustand darstellt. Als Entwurf ist sie noch zukünftige Möglichkeitsform, als gebaute droht ihr unweigerlich früher oder später das Verschwinden durch Abriss, Zerstörung oder Umbau. Der Bau-Charakter als dynamischer, raum-zeitlicher Prozess ist in seinen Arbeiten völlig offengelegt und als immanenter Teil ihrer besonderen künstlerischen Wirkung betont. Richters Skulpturen kommen meist nicht, um zu bleiben, sondern um nach einer gewissen Zeit der Sichtbarkeit wieder zu verschwinden (und sich gegebenenfalls in neue Arbeiten zu verwandeln). Die 2009 in der Kölner Galerie Christian Lethert gezeigte Arbeit *Mur* ist dafür ein gutes Beispiel. Die auf vier schwarzen Baustützen aufgesockelte Gipsarbeit wurde schräg im Raum positioniert und zeigte sich dort wie das Rohmodell eines Flugkörpers, etwa einer Concorde (wieder die paradoxe Spannung zwischen der Vorstellung von extremer Beweglichkeit und realer Statik), und zwar so, dass der Betrachter unter der Arbeit hindurchgehen musste, um in die Ausstellung zu gelangen. Die Art, wie diese Skulptur in den Raum gespannt war, von dessen Wänden sie aufrecht gehalten wurde, machte sofort deutlich, dass sie nur vor Ort gebaut sein konnte. Durch die Galerietür hätte sie nie hineingepasst, und durch diese Tür würde die Arbeit den Raum auch nicht mehr im Stück verlassen können. Ein innigerer Raumbezug als diese direkte Abhängigkeit vom spezifischen Ort ihrer Aufstellung lässt sich nicht denken.

VI.

Mit all den genannten Aspekten formuliert Richters Arbeit eine kritische Absage an die herkömmliche

2 Jochen Heufelder, *H 20 / H21 – oder: Nach dem Knall*, in: Kai Richter. *H 20 / H 21*, Ausstellungskatalog MM III Kunstverein Mönchengladbach 2007, o. S.

3 Ebd.

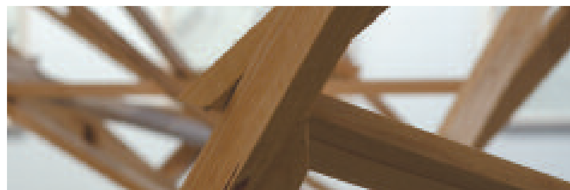
Auffassung von Skulptur, die schon von der Materialwahl her etwas Bleibendes, Gültiges, Überdauerndes zu sein beansprucht. Richters künstlerische Statements sind nicht in Erz gegossen und nicht in Stein gemeißelt, sondern sind situative Kommentare zu jeweiligen Raumverhältnissen. An seinen Arbeiten verblüfft immer wieder, wie viel Poesie, Witz und Leichtigkeit er seinen prosaischen, eher grobschlächtigen Materialien, den Bauhölzern, Gerüststangen und Gipskartonplatten, mitzugeben vermag. Wie ein Jazzmusiker, der die Harmoniefolgen einer Melodie zwar streng einhält, sie jedoch in improvisatorischer Leichtigkeit umsetzt, geht Richter frei und spielerisch mit den plastischen Elementarthemen Volumen und Masse, Schwerkraft und Statik sowie mit der Dialektik von Stütze und Last um. Bei ihm gibt es keine fein ziselierten Formkonstruktionen mit Ewigkeitswert, sondern großzügige, offene Gesten, ein klares Erfassen von Raumsituationen und die entsprechenden bildhauerischen Reaktionen darauf. Diese Auffassung von Skulptur gewinnt eine ganz eigene Kraft dadurch, dass in ihr plastische Wucht und Sensibilität, Raumgefühl und Materialsinnlichkeit zusammenfinden.

VII.

Einen neuen Abschnitt in Richters Werk markieren die seit Ende 2010 entstehenden Betonskulpturen. Beton steht wie kaum ein anderes Material für die Bauauffassung der Moderne. Im Unterschied zu seinem Akademieprofessor Hubert Kiecol, für den Beton einen typischen Werkstoff darstellt, hat Richter dieses Material lange Zeit nur eher beiläufig verwendet, z. B. für die Sockel seiner Baustützen. Vergleicht man Richters neueste Betonskulpturen, die man mit aller gebotenen Vorsicht als „Stelen“ bezeichnen könnte, mit Kiecols architektonischen Skulpturen, seinen Treppen- und stilisierten Hausformen, so wird sofort ein fundamentaler Unterschied deutlich: Wo Kiecol kompakte, blockhafte, statische, schwer lastende Strukturen bevorzugt, lässt Richter seine Betonarbeiten gegen die Schwerkraft angehen und entsprechend in die Höhe wachsen. Wie Pflanzenstängel, riesige Schachtelhalmgewächse etwa, sind sie aus einzelnen Sprossen zusammengesetzt, die, meist unterschiedlich lang, klar voneinander abgegrenzt sind. Auch wenn man weiß, dass diesen Arbeiten jeweils ein Moniereisen als „Rückgrat“ eingesetzt ist, wirken sie doch wie aus losen Einzelteilen aufgestapelt und dementsprechend so fragil, dass man sich ihnen gleichsam nur mit angehaltenem Atem nähert. Richters Betonstelen spielen mit dem Gegensatz von Schwere und Leichtigkeit, von Gravitation und vertikalem Höhendrang, von Robustheit und Verletzlichkeit. Dass sie trotz ihrer geringen Standfläche stabil stehen, erfordert ein genaues Ausbalancieren der Form und ein exaktes Einrichten des Schwerpunkts. Die Gussformen für die meist konisch zulaufenden Einzelsegmente fertigt Richter aus schlichtem Karton. Dieser gibt nicht nur die Form vor, er beeinflusst auch die Erscheinung der Betonoberfläche: Je nach Säuregehalt der Pappe wird der Beton unterschiedlich stark aufgeraut und gewinnt daraus subtile Farbdifferenzierungen.

Einen besonderen Reiz für den Betrachter weisen Richters „Modelle“ auf, bei denen er die Betonstrukturen mit miniaturisierten Bauholzelementen kombiniert: In der Vorstellung sind die Modelle gleichsam stufenlos auf verschiedenste Größenverhältnisse skalierbar. Handelt es sich bei diesen kleinformatigen Skulpturen um Bozzetti für größere Skulpturen (und, wenn ja, wie groß wären diese zu denken?) oder sind es vielmehr Entwürfe imaginärer, experimenteller Architekturen? Eine an ihrer Basis von einem Kranz splittrig geschichteter Hölzer umgebene Stele zum Beispiel wird in der Betrachterimagination zu einem riesigen Fabrikschlot oder gar – noch gigantischer – zu einem in einsame Höhe ragenden Turm. Die klein dimensionierten Modelle weiten den Realraum zu grenzenlosen Denk- und Vorstellungsräumen. Im Unterschied zu seinen Bauskulpturen, die stets auf vorhandene Räume reagieren, handelt es sich bei den Modellen um Vorschläge für noch nicht existierende Raumsituationen, „Prognosen an den Raum“, wie der Künstler sie nennt. Als Prognosen können sie sich ihre Monumentalität erlauben, weil diese sich, paradox genug, im Modus der Bescheidenheit zeigt.

Peter Lodermeyer

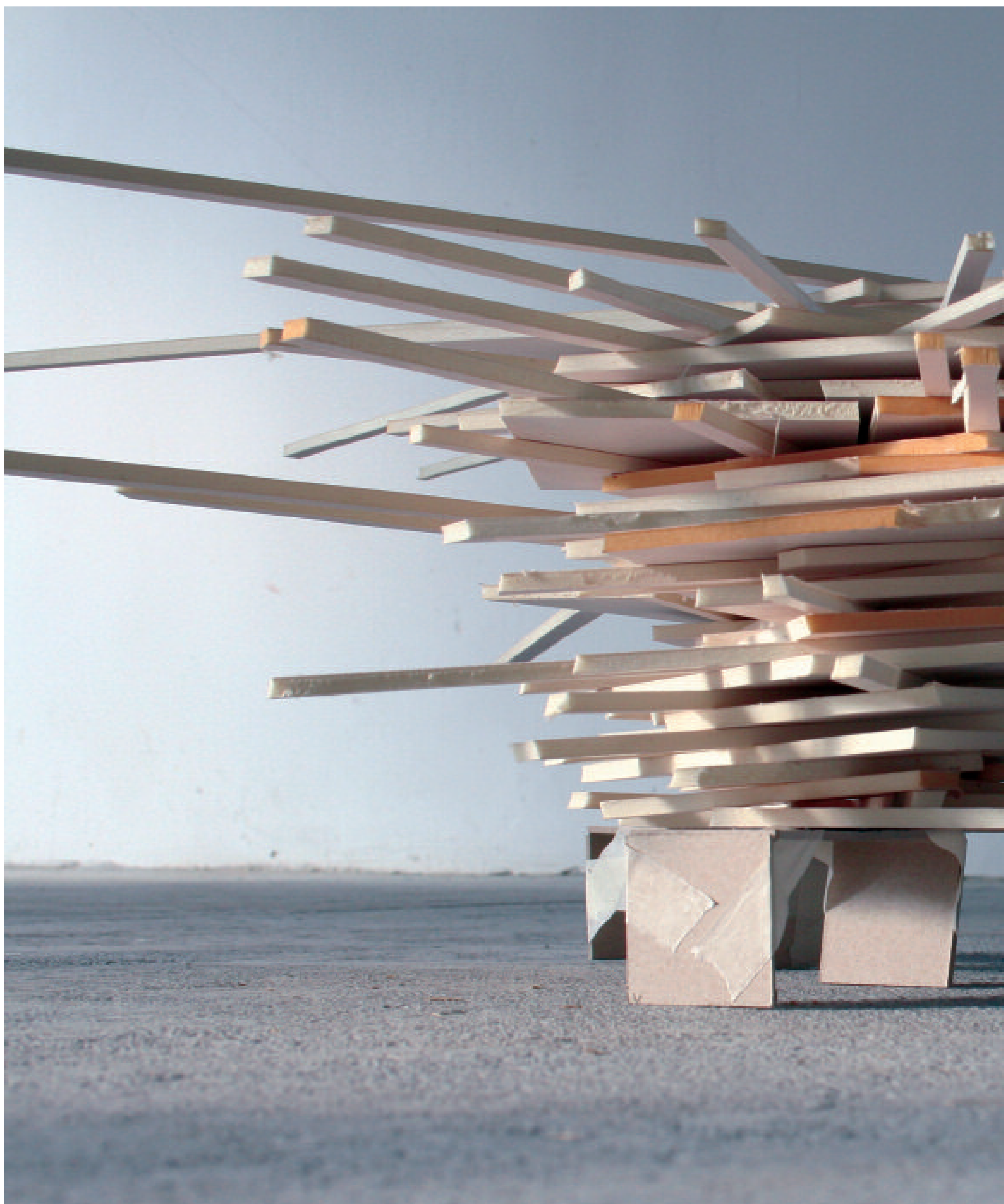


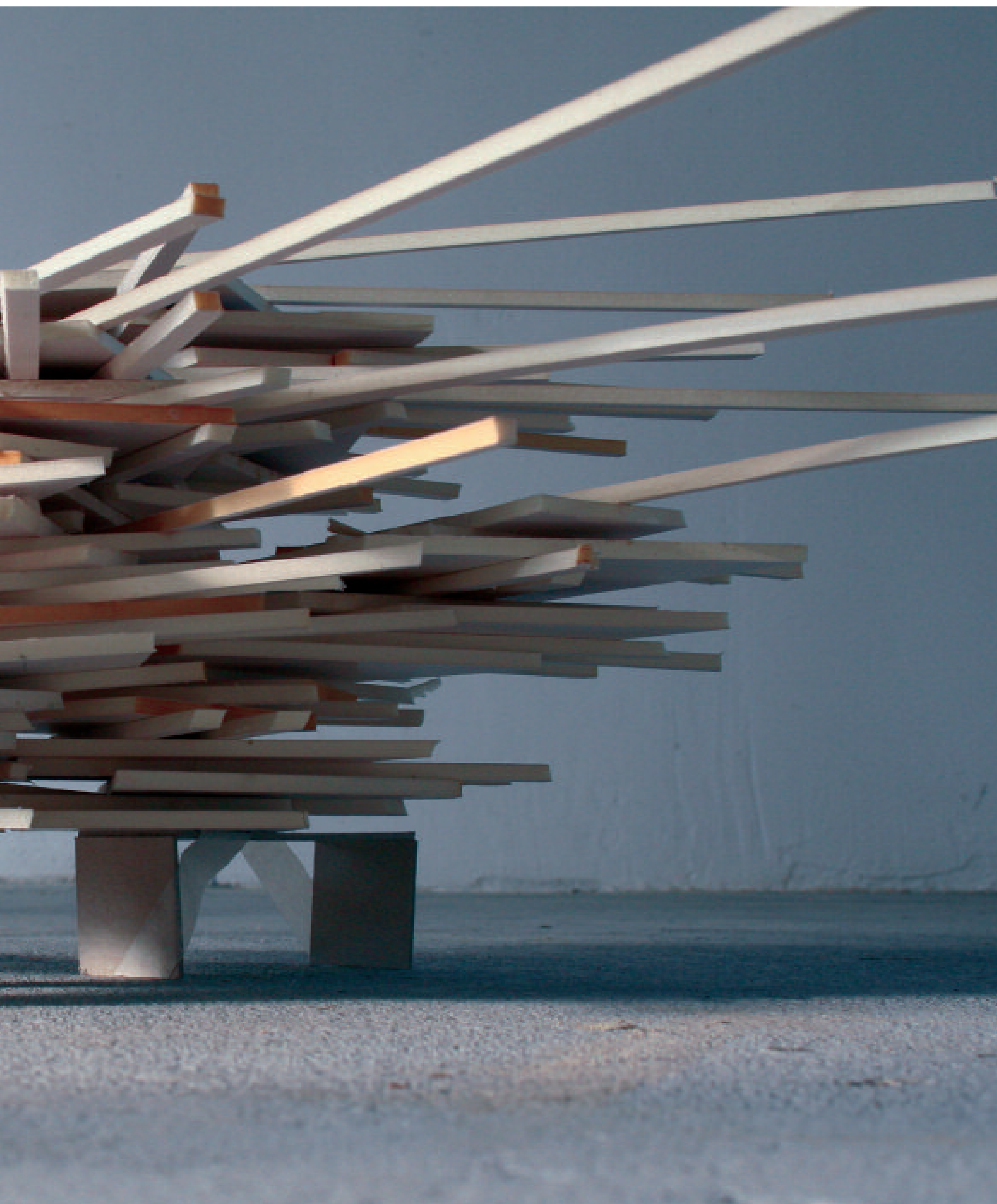












zweigeschossig





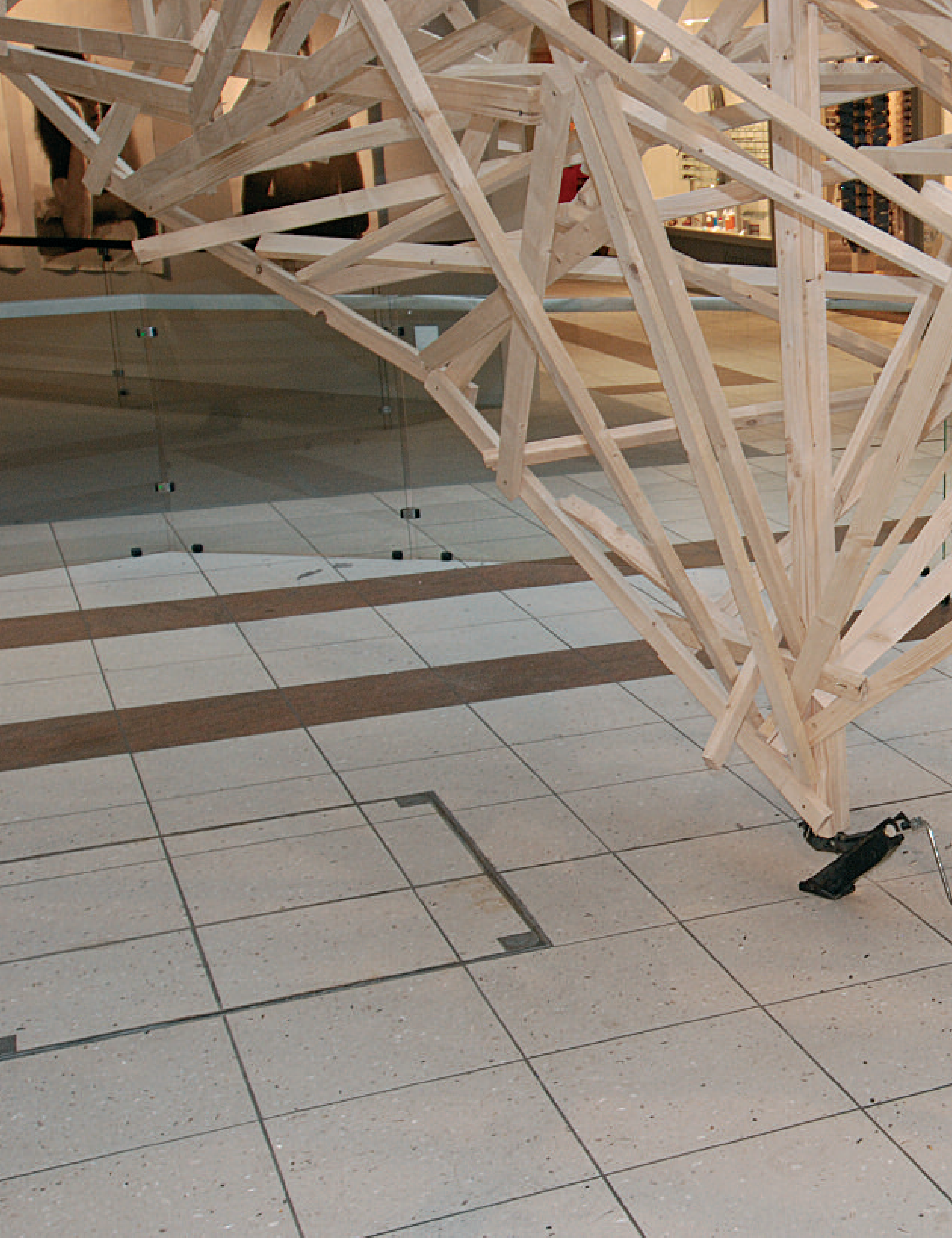
















Den Raum begreifen – Kai Richter und die Architektur

Wenn man Kai Richters Materialkonstellationen der letzten fünf Jahre betrachtet, versteht man was Bildhauer meinen, wenn sie von „raumgreifenden" Skulpturen oder Installationen sprechen. Es handelt sich nicht nur um die herkömmliche Definition von „raumgreifend" als etwas voluminöses oder monumentales im Innenraum. Nein, der Begriff wird in Bezug auf Richters Arbeiten auch und vor allem im wortwörtlichen Sinne gebraucht. Denn Richters großangelegte Installationen aus Baumaterialien besetzen nicht nur den Raum mit ihrer Wucht und Dynamik, sondern greifen buchstäblich in ihn hinein und machen den Raum für den Betrachter – vielleicht zum ersten Mal – (be-)greifbar. Und was im ersten Moment wie ein gezielter Angriff des Künstlers auf den Raum scheinen mag, ist eher ein vorsichtiges, respektvolles Antasten oder Ausloten des Raumes als Rohmaterial oder Ausgangspunkt für bildhauerische Prognosen. Die einzelnen Elemente der Materialkonstellation greifen ineinander und um sich herum, und der Betrachter greift nach einer Erklärung – wobei die Antwort aller seiner Fragen zum Greifen nah ist.

Jochen Heufelder bringt es auf den Punkt, wenn er über die raumgreifende Installation, die Kai Richter 2007 für den Kunstverein Mönchengladbach konzipierte, schreibt: „Kai Richter hat Kontakt mit dem Raum aufgenommen und reagiert." (J. Heufelder, *H 20 / H 21 – oder: Nach dem Knall,* in: Kai Richter. *H 20 / H 21*, MM III Kunstverein Mönchengladbach e.V., 2007, o. S.) Es geht hier also um eine Art Kontaktaufnahme, d.h. um eine Korrespondenz zwischen dem Bilderhauer und der Architektur, in dem er agieren darf – oder vielmehr um einen Dialog zwischen dem Kunstwerk und dem Raum, innerhalb dessen es sich entfalten kann. Das Resultat ist eine Symbiose, ein Mutualismus im wahrsten Sinne des Wortes, denn das eine bestimmt das andere und beide liefern sich jeweils eine Daseinsberechtigung, mindestens für die zeitlich begrenzte Dauer der künstlerischen Intervention.

Der Raum als Ausgangspunkt und Rohmaterial steht also im Mittelpunkt des Schaffens von Kai Richter. Wie sein Professor an der Kunstakademie in Düsseldorf, Hubert Kiecol, bezieht sich Richter nicht nur in seiner Formgebung und Materialwahl auf die Architektur. Doch im Gegensatz zu Kiecol, der in seinen Arbeiten die Formen und Materialien der Architektur für sich vereinnahmt und diese nach und nach bis zum Minimalismus abstrahiert, ist Richter eher ein Maximalist, der die Vorstellung von Architektur durch eine Art großmaßstäbliche geometrischer Abstraktion hervorruft. Der Weg führt also in einer anderen Richtung – von der Gegenstandlosigkeit zurück in die reale Welt.

Auch wenn Richters großformatige, ortsbezogene Arbeiten den Raum förmlich besetzten und sich dort sehr stark behaupten, provozieren sie nicht, sondern weisen mit selbstsicherer Autorität auf die Begebenheiten des Raumes hin. Formal und farblich stark reduziert, es geht hier in erster Linie um Flächen und Volumen, auch bei den Arbeiten, die beim ersten Blick als Zeichnung im Raum sehr filigran wirken. Durch die Intervention des Künstlers wird der Raum an und für sich sichtbar – häufig zum ersten mal überhaupt. Richters Installationen und Objekte sind also keine Paraphrasierung von Architektur oder Baustellen. Sie sind selber weder Architektur noch architektonisches Nebenprodukt, sonder existieren neben bzw. innerhalb der Architektur als Kommentar, These oder sogar Prognose. Wie Jochen Heufelder schon bemerkt hat, ist die Architektur bei Richter zwar Bezugspunkt, aber keinesfalls das Ziel. Vielleicht redet man deswegen so gerne von Korrespondenzen zwischen Richters Installationen und die Architektur, die sie umgibt. Es handelt sich also um eine Koexistenz, ein gleichberechtigtes Nebeneinander.

In der Regel beschreiben wir Raum als Leere, d.h. als ein Nichts, das durch vier Wände, einen Boden und eine Decke umfasst und auch definiert wird. Im besten Falle schreiben wir einem Raum eine Funktion zu: ein Esszimmer, ein Schlafzimmer, ein Arbeitszimmer u.s.w. Die Architektur, auf der anderen Seite, ist ein greifbarer, materieller Körper, oder besser gesagt die Haut, die den Körper umgibt und gleichzeitig von anderen Körpern abgrenzt. Bei Kai Richter ist es etwas anders, denn für ihn ist der Raum mehr als alles andere eine Art Rohmaterial, mit dem er als Bildhauer arbeiten kann. Wie ein Block Marmor für den klassischen Bildhauer ist der Raum für Richter etwas, was man durch künstlerische Eingriffe nach und nach wegnimmt, um eine neue Form zu gestal-

ten bzw. freilegen. Der Raum als solche wird dadurch greifbar – und nur etwas, was real existiert, kann überhaupt greifbar, sprich haptisch, gemacht werden. Der Raum ist also nicht Nichts sondern ein Etwas, ein Ding. Er ist nicht die Leere sondern eher die Fülle. Durch Richters Interventionen wird der Raum sichtbar und materiell und dadurch zum ersten mal wahrhaftig (be-)greifbar.

Man redet häufig in Zusammenhang mit Richters Skulpturen und Installationen von „Gebilden", was natürlich Form, Gestalt, Struktur oder Konstrukt bedeutet. Es ist etwas – ein Ding –, das sich gebildet hat. Interessanterweise klingt das Wort „Gebilde" als ob es mit den englischen Wörtern „to build" und „building" verwandt wäre. Doch das englische Wort „to build" stammt vom altenglischen Wort für Haus und ist so lediglich ein transsprachliches Homonym. Ein Gebilde ist also selbstverständlich kein Haus, sondern ein „Ding", etwas Geformtes, das hinsichtlich seiner Form und seines Zwecks nicht näher bestimmt ist. Und genau das ist auch Richters Oeuvre – geformt aber nicht näher bestimmt, geschweige denn bestimmbar. Nein, Richters Werk ist eher abstrakt. Hier und sonst auch sehr häufig wird das Wort „abstrakt" im Sinne von „unbegreiflich" benutzt. Es handelt sich hier um etwas, was durch einen hohen Grad an Komplexität schier unvorstellbar ist. „Das ist mir zu abstrakt", pflegte zum Beispiel Andy Warhol zu sagen, wenn er von einem Objekt oder einem Ereignis sprachlich überfordert war.

Die Komplexität von Richters Arbeiten wird in der Regel durch eine gewisse Dynamik unterstrichen. Und tatsächlich spielt die Dynamik eine immer größer werdende Rolle innerhalb seines Oeuvres. Explosionsartig, chaotisch, zufällig, unordentlich – Wörter, die in Bezug auf Richters Materialkonstellationen häufig benutzt werden. Seine Installationen erinnern häufig – durch die Materialwahl sogar zwangsläufig – an Baustellen, allerdings nach einer Explosion voller Kraft und Dynamik: eine perfekt geordnete Unordnung von linearen und flächigen Elementen. Indem Richter Baumaterialien einsetzt, löst er ein Wahrnehmungsphänomen beim Betrachter aus, der unweigerlich an „vorher" und „nachher", d.h. an Bewegungen und Prozesse denkt. Seine Installationen sind von Charakter her transitorisch. Man denkt unweigerlich an einen Übergang vom einen Zustand zum anderen. Richters Installationen sind in gewisser Weise „Bauwerke auf Zeit", denn sie erheben keinen Anspruch auf Dauerhaftigkeit – ihre Haltbarkeitsdauer deckt sich mit der Dauer der Ausstellung. Sie können also in gewisser Weise als Momentaufnahmen verstanden werden, denn ihre innewohnende Dynamik erscheint wie in der Zeit gefroren. Seine neusten Arbeiten stellen einfache Säulen aus Beton dar, die, wie die großen Installationen, fragil und stabil zugleich sind. Die aus Pappformen gegossen Skulpturen weisen Biegungen an den Seiten auf, wo die noch nasse, unvollendete Form umzukippen drohte und in letzter Sekunde stabilisiert wurde. Trotz ihrer monumentalen Wucht und dynamischen Schwungkraft bleiben sie filigran und fragil.



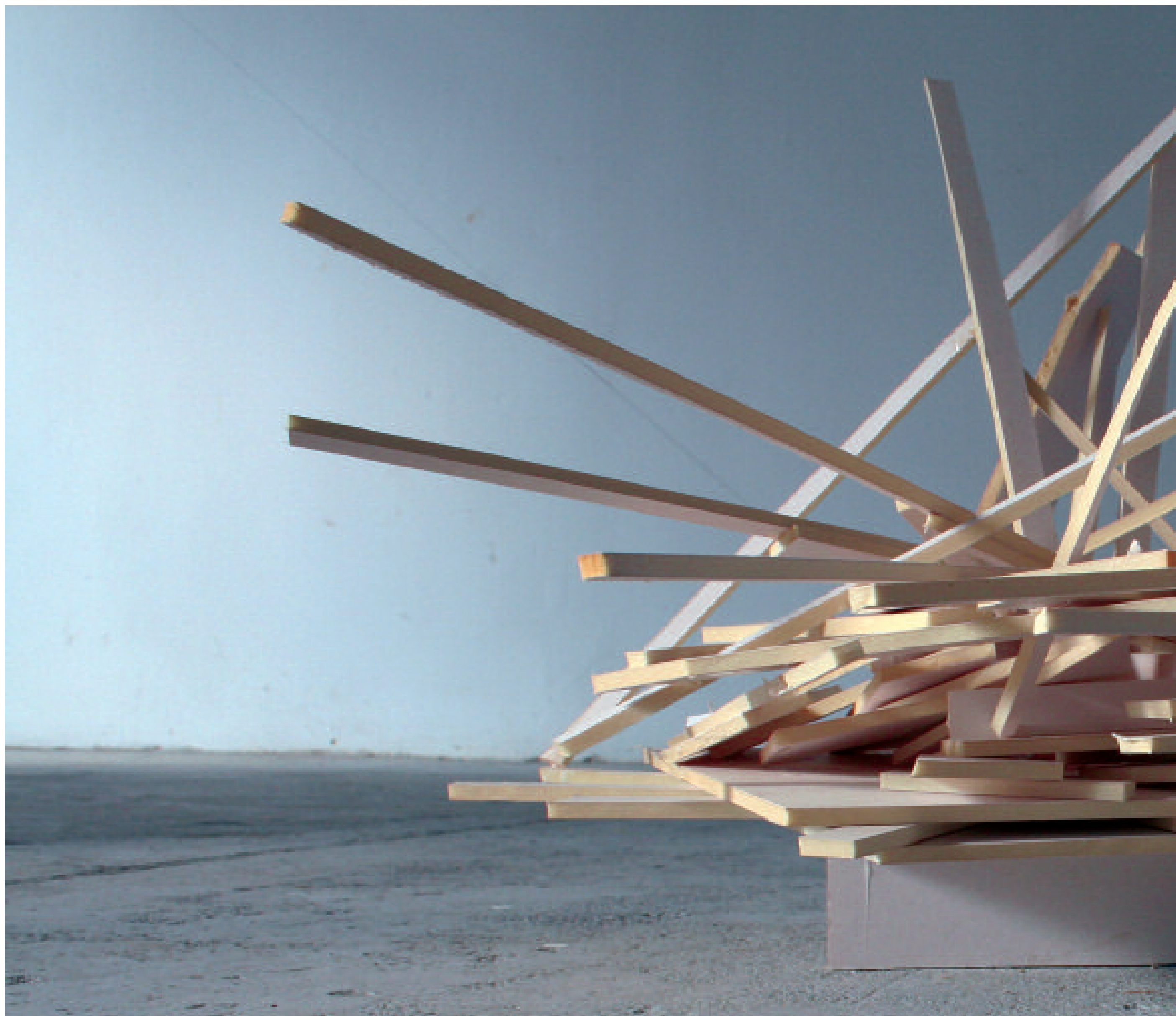
Letztlich geht es bei Kai Richter stets um eine Art Prognose. Ob in der Form eines kleinen, ja fast miniaturhaften Modells, den eigenständigen Skulpturen und Objekte oder raumgreifender Installationen, handelt es sich immer um eine Behauptung des Künstlers – und zwar in beiden Sinnen des Wortes: eine Behauptung als Hypothese um die Wechselwirkung zwischen Kunstwerk und den Raum, in dem es sich befindet, sowie eine Behauptung im Sinne von einer konkreten Stellungnahme, wobei das Werk sich im Raum regelrecht behauptet.

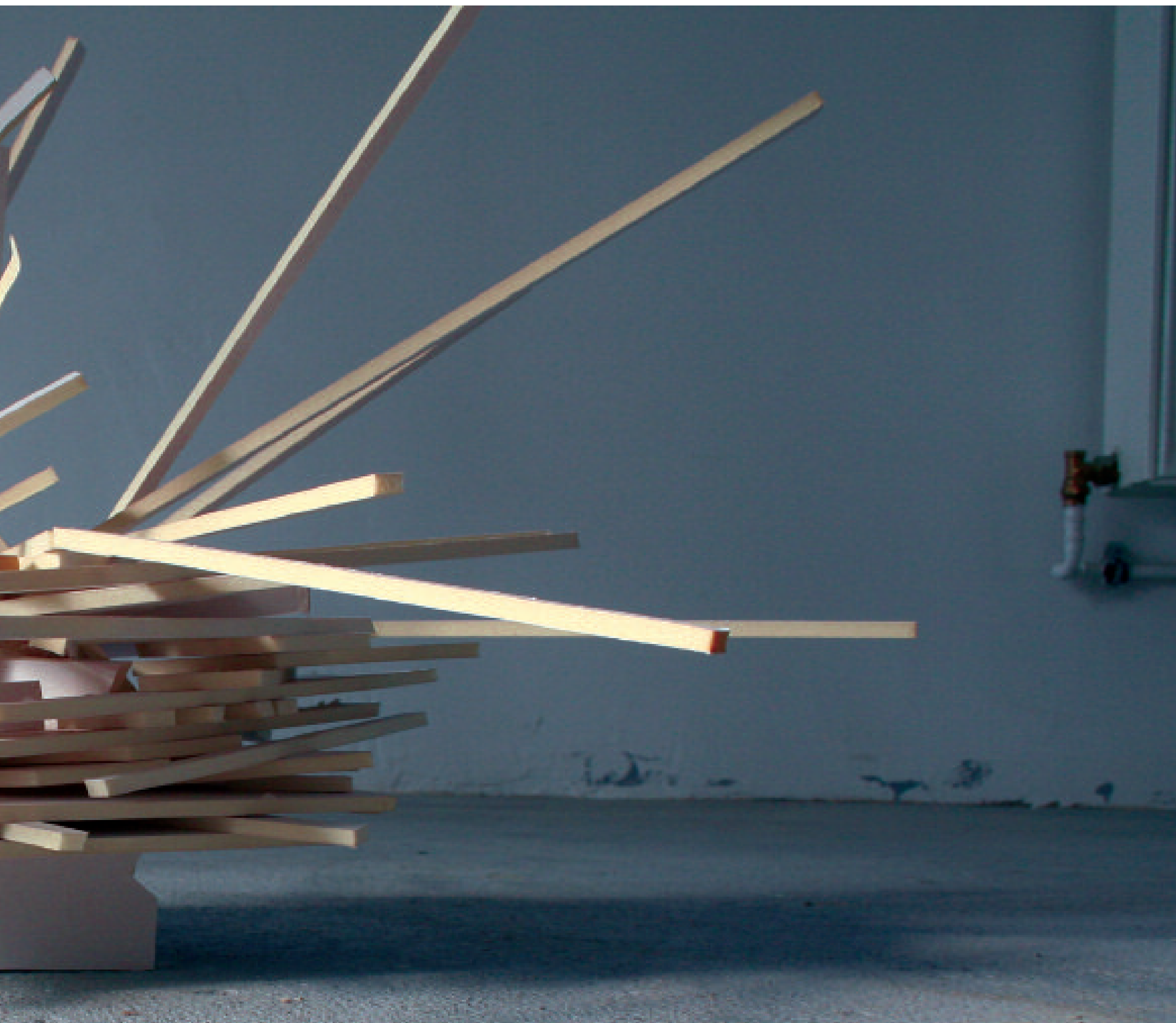
Gérard A. Goodrow

follow the law of gravity








doka

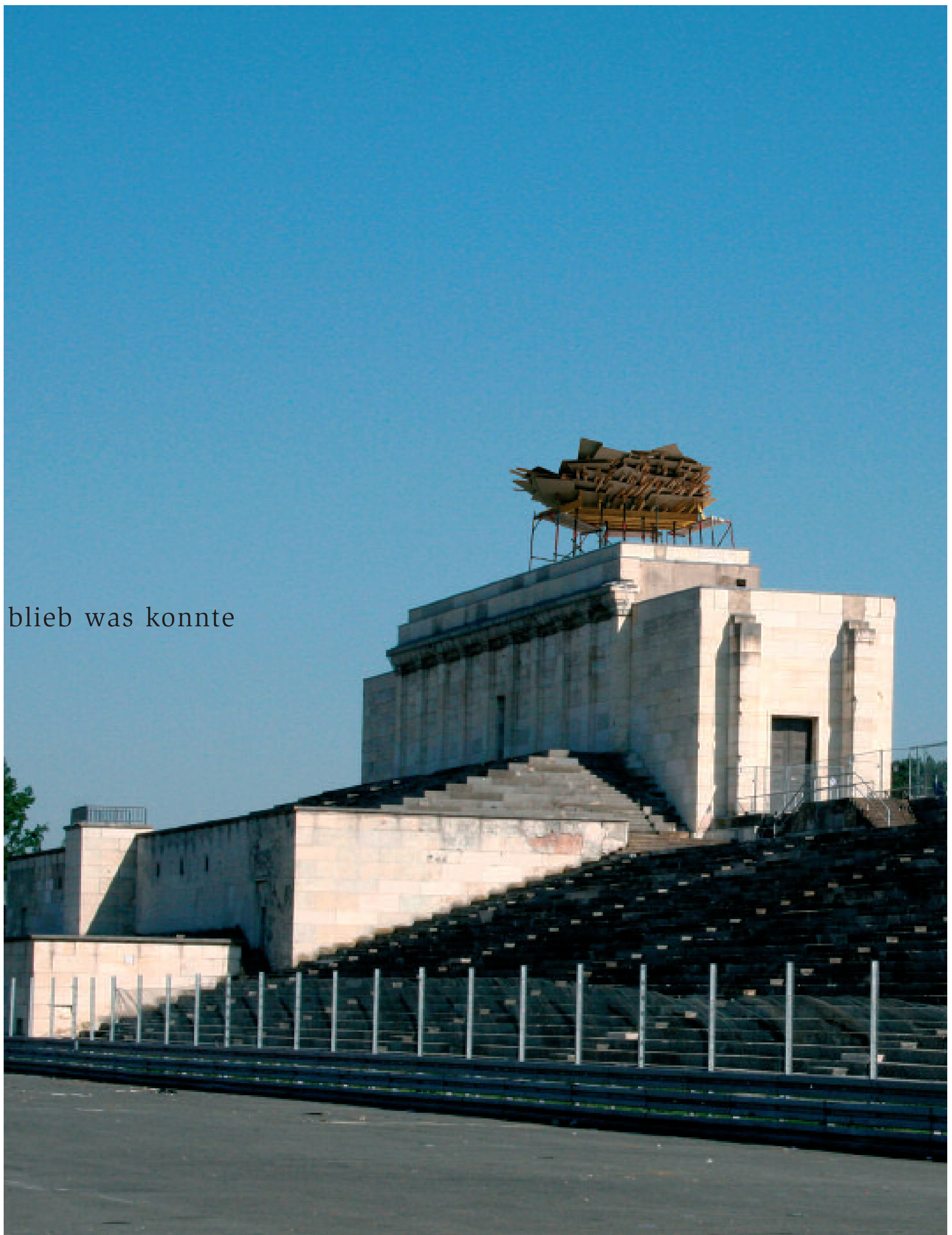








es blieb was konnte





Jack und

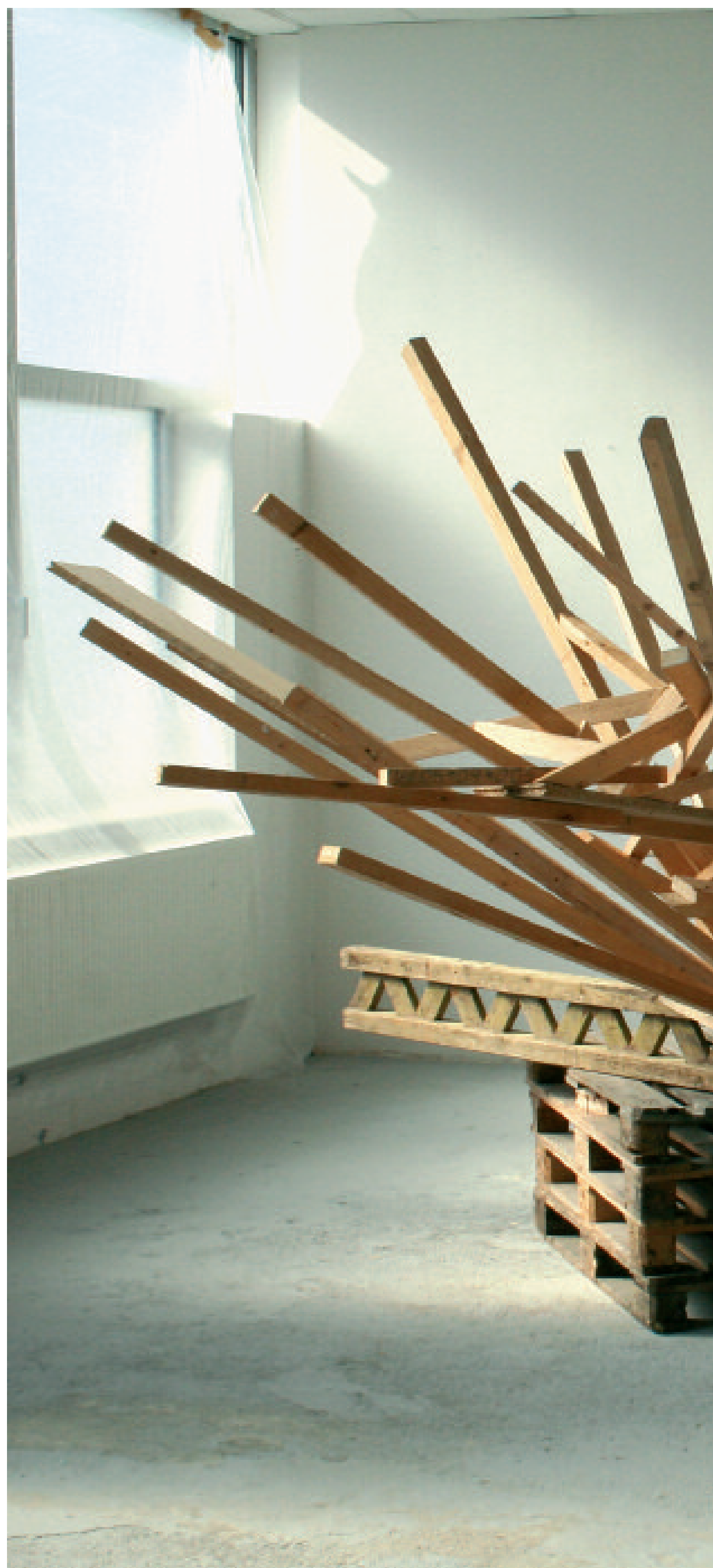

Paul















GALERIE CHRISTIAN LETHERT

zeigt:

Kai Richter
TROCKEN
31.10 – 19.12.2009

Öffnungszeiten:
Di-Fr 14-18 Uhr
Sa 10-16 Uhr
und nach Vereinbarung

Telefon 0221 - 35 60 590
Telefax 0221 - 35 60 554
www.christianlethert.com









ray


5,90 m



stop gravity

I.

What a sight! High up on a gigantic base looms a spiky, complicated structure on numerous thin “legs” stretching up into the steel blue, cloudless sky. Maintaining the midpoint between formal order and the absence of rules, one thinks of a giant eagle’s nest at first glance. But when you look closer, you see the debris of the individual wooden boards and the rectangular blocks of wood arranged parallel to each other that act as their separating layer. And soon you discover that the “legs” are the supports of some mundane scaffolding as can be seen daily at numerous construction sites. The sculpture of Kai Richter with the descriptive title *Es blieb was konnte* (what could stay stayed) is located on intellectually contaminated territory, on the left over middle piece of the main grandstand of the Nazi Party Rally Grounds in Nuremberg – or more precisely: it should be located there once since *Es blieb was konnte* (what could stay stayed) is a photo composition, a draft from 2008 as a suggestion for a possible future art exhibit. This work is doubtlessly a statement because it not only shows what it stands for – as any good piece of art should do – but also makes very clear what it is against. Here I am only talking about formal aesthetic decisions. The implications (i.e., political in the widest sense of the word) just result casually and without intension.

Es blieb was konnte (what could stay stayed) contradicts its architectural base in every way. The hallowed antique bulkiness of the grandstand contrasts as an open, preliminary and principally alterable structure. Richter’s construction site has turned into sculpture in reply to the sculptural structure. The chronological human measurement of a transitory, temporary installation contradicts the aesthetic claim to power of the grandstand which is designed for eternity but at least for an imaginary thousand years: If it should then be implemented, Richter’s sculpture would have been dismantled again after just a few weeks and its material probably used again for other installations. The photo composition shows the sculpture clearly moved out of the middle axis of the main grandstand which Albert Speer conceived for the speaker’s pulpit and thus for the “Fuehrer”: Person cult turned into intimidation architecture and stone. Richter’s draft has no main axial view. It does not submit to the space. Instead it makes the space more complicated, multi-sided and encourages the viewer to experience it from different directions. For Kai Richter observation means actively discovering a wide variety of directions of viewing and aspects and not just passively “snapping into” the lines of sight. *Es blieb was konnte* (what could stay stayed) is not intended to triumph over the Nazi architecture which it towers over – that would be the exact overbearing gesture that the artist rejects. Instead the work comments on the idea critically, self-confidently and humbly and with an appropriate feeling for the site and its significance – a characteristic which runs through all of Richter’s work.

II.

Most of the large sculptures of Kai Richter are site-specific, temporary installations, interventions in existing situations which, fortunately, seldom appear so spectacularly and historically loaded as the grandstand at Nuremberg’s Zeppelin Field. For Richter sculpture means making the space in which the work is located able to be experienced. The simplest inner “figure” which recurs like a leitmotif is the support strut clamped in between floor and ceiling which is placed on a concrete or wooden base and with whose help an object (e.g., a piece of cladding wood) is secured under the ceiling. This simple installation touches on a whole series of basic sculptural-architectural topics: support and load, space and space division, weight and material effect. Richter’s support strut looks like a contemporary interpretation of the classical column with pedestal, shaft, capital and entablature. This becomes particularly clear with Richter’s work in 2006 entitled Portal. Richter doubled his basic figure, placed it on a stepped base and added zigzag beams (for viewers who are familiar with building materials: identified as girders by the “PERI” company) and a frieze made of pieces of wood. One cannot only view this sculpture as the portal indicated in the title. It must also be seen as the transition of a section of a front of a Greek temple with stairs, columns, architrave and triglyph frieze in the language of scaffolding. Considering his radical anti-classical material honesty, Richter’s reference to the tradition seems surprising. However, works like Portal are anything but simple parodies. Instead they show that Kai Richter is certainly cons-

cious of historical relationships – after all, the three-dimensional basic themes have a long history of concrete formulation behind them. With such work, Richter clearly rejects modern neoclassic art and architecture which were particularly popular back in the nineteen eighties. The message is stated in no uncertain terms: Forms which have become historic cannot just be repeated. Our present has distanced itself very far away from classical ideality and does not need any imitation of antique shapes. Instead of false idealism, Richter concentrates on the authentic and honest realism of the working world and its constructive performance. This is shown very nicely in an untitled work which he exhibited in 2009 in "Forum für Kunst und Kultur" (forum for art and culture) in Herzogenrath. A wrought iron column was posted in the middle of the room in the style of the late 19th century, enveloped in flashy yellow girders of the Austrian company "Doka" which spread out at the top in all directions to reveal the antique-finished capital of the column. Covering and replacing the historical (or even better: historicist) by a radical form of today. A tribute to the columns and at the same time a criticism.

1 Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, p. 61, original pagination (the italicized words are blocked in the original).

III.

The relationship of Kai Richter's sculptures to tradition only uses formal similarities as an exception and principally shows itself in its content or even better: structurally. Richter's work is what the sculpture was during most of its existence: architectural sculpture. And *Bauskulptur* (architectural sculpture) was also the name of Richter's first solo exhibition at the Kunstverein Leverkusen (art society of Leverkusen) in 2006 after completion of his academic studies. Here the title does not just mean the material and aesthetic relationship of the sculpture to its architectural surroundings. Instead it is much more radical and includes the realization of sculpture using materials which are normally used at "construction sites" and not for works of art. In addition to the already mentioned support struts and girders, such prosaic materials such as cladding boards, square boards and plasterboard are also used. The title of the exhibition *Trocken* (dry) (2009 at the gallery of Christian Lethert in Cologne) refers directly to the techniques used in dry wall installation (i.e., the plaster work that has to be done inside on walls and ceilings). Richter talks about the "timeless beauty" of building site constructions. That is the "Arte Povera" aspect of his work which has an aspect of beauty which he can take pleasure in – the materials which are usually overlooked during workaday life (i.e., purely functional and not aesthetic at all) and their constructive, three-dimensional potential. However, this specific beauty can only be experienced in the artwork when the building materials are taken out of their normal context. Thus one can interpret Richter's concept of beauty like Immanuel Kant as "purposiveness without purpose" – or to paraphrase him correctly: "*Beauty* is a form of the *purposiveness* of an object if this is perceived *without the idea of a purpose*."[1]

Richter's *support struts* (e.g., the seventh edition of the same name for the year 2005 for the Kunstverein Leverkusen (art society of Leverkusen) is purposiveness itself: functional, height-adjustable, and strong. However, as soon as they are installed in intact spaces (whether for an art show or in private rooms) which obviously do not need support, the way they are perceived changes very subtly but decisively. A functional tool turns into an object whose presence changes the space and thus the experiencing of the space by the viewer. The "idea of a purpose" begins to evaporate and the support strut as a work of art only still demonstrates its purposiveness – but now in a decidedly aesthetic context. Also the "Doka" girders that have already been mentioned. Their robust shape already makes it obvious that their purposiveness is building houses – but their purpose is usually not to be screwed to a massive, heavy "star" (*Follow the laws of gravity*, 2009) or to an irregular bundle hanging from a steel cable and floating in space (*Ray*, 2009). The usefulness of square timber for a wide variety of building purposes is well-known – but with Richter they are assembled into a space-consuming, multiple-part lattice resting adventuresomely on just one point: a car jack with the help of which the complex, crystal-like structure is heaved up under the ceiling of the room (*Jack and Paul*, 2009 and 2010).

IV.

During the first phase of his art studies (under Joachim Bandau in Münster), it was interesting that

Kai Richter was occupied with kinetic sculptures. His involvement with the subject of architectural sculpture began after he moved to Düsseldorf and began to study under Hubert Kiecol. Even though, with this move, Richter gave up the idea of keeping his sculptures moving with the aid of electro motors, in a certain sense he has still remained a "kineticist." But now it is no longer the sculptures which are put in motion but the viewers of Richter's sculptures. Richter's sculptures – as was already mentioned above – do not have an entire overall main view but just parts of the exuberant variety of aspects which can only be experienced by moving around and looking at them from as many different angles as possible. It is not by chance that a large number of his works are defined by slanted lines (often using square timber). The slanted space formally contradicts the vertical-horizontal construction structure on which most architectural spaces are based. The plethora of slanted space such as can be seen in Richter's crystal-like shapes (e.g., the Sculptor Group) – incidentally, a nice reference to the cosmic and an allusion to a cluster of stars in the constellation named "The Sculptor" – dynamizes the space immensely and gives the viewer a sense of productive restlessness. This was a spectacular success when the installation *H 21* was shown at the Kunstverein Mönchengladbach (art society of Mönchengladbach) in 2007. The construction made of girders, boards and pieces of wood piled in layers on scaffolding was aptly described by Jochen Heufelder: "The entire constellation whose components seemed to be moving apart as if they had exploded looked as if they had been frozen and fixed in place immediately after the bang like the moment in which silence hung almost like lead over the happening."[2] This addresses the whole paradoxical tension between introduced dynamics and current standstill – which identifies Richter's work anyway – a tension that is only released by the active collaboration of the viewer's act of seeing: Richter's "explosive-like sculpture" – and this can also be applied to much of his work – "moves the space – and the viewer."[3]

2 Jochen Heufelder, *H 20 / H21 – or: After the bang*, in: Kai Richter. *H 20 / H 21*, exhibition catalog, MM III Kunstverein (MM III art society) Mönchengladbach 2007, pages not numbered.

3 Ibid

V.

There is still another "kinetic" aspect in the broadest sense of the word in Richter's work which results directly from his specific understanding of "architectural sculpture": When one looks directly at his sculptures, it is obvious that they have been put up and that they will (must) be taken down after a certain amount of time. In this connection Richter points out that every piece of architecture that has been built has actually been built in an intermediate state. As a draft, it is still only a future possibility. After it has been put up, it is unavoidably threatened sooner or later with disappearance by demolition, destruction or redesign. The architectural character as a dynamic, space-time process is totally revealed in his work and emphasized as an intrinsic part of its special artistic effect. Richter's sculptures are usually not made for eternity but disappear again (to become new works of art) after a certain period of being visible. The work entitled *Mur* which was exhibited in 2009 at Christian Lethert's gallery in Cologne is a good example of this. The plaster work raised on four black support struts was positioned at a slant in the room and looked like the rough model of an aircraft body, perhaps a Concorde (again the paradox tension between the idea of extreme mobility and true immobility) and was positioned in such a manner that the viewer had to "go through" the work to get to the exhibition. The way in which this sculpture was spread across the room whose walls held it upright made it immediately clear that it could only have been built on site. It would have never fit through the doors of the gallery and the work could also no longer have left the room in one piece through this door. A closer relationship to the room than this direct dependency on the specific location of its exhibition cannot not be imaged.

VI.

With all the aspects that have been mentioned, Richter's work formulates a critical rejection of the conventional perception of sculpture which, already due to the selection of material, has a claim to something permanent, valid and long lasting. Richter's artistic statements are situational commentaries on the particular spatial situation and are not chiseled in stone. The viewer is surprised again and again at how much poetry, humor and lightness he has packed into his prosaic, rather rough materials, the building boards, scaffolding bars and sandwich-type plaster board. Like a jazz musician who precisely adheres to the harmonic sequence of a melody while turning

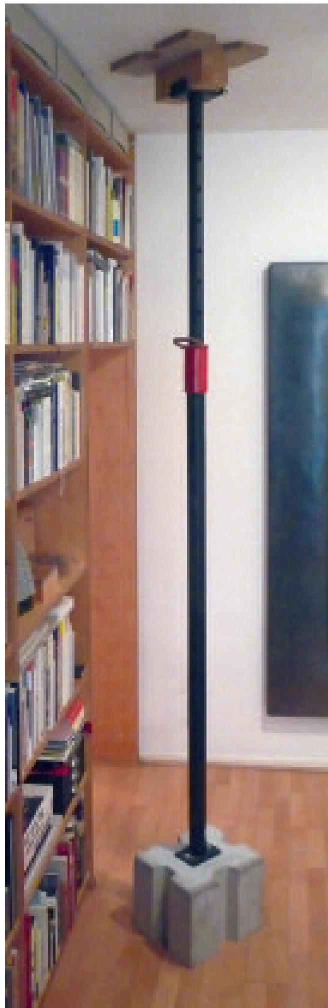
it into improvised lightness, Richter freely and playfully treats the 3-dimensional elementary themes of volume and mass, gravity and equilibrium as well as the dialectics of supports and loads. In Richter's work, there are generous, open gestures, a clear understanding of the space situations and the appropriate sculptural reactions to this and no finely chiseled constructions with eternal value. This understanding of sculpture gains its very own power by combining its 3-dimensional volume and sensitivity, feeling for space and material sensibility.

VII.

The concrete sculptures created since the end of 2010 mark a new chapter in Richter's work. Like no other material, concrete stands for the concept of modern world building. In contrast to his academy professor Hubert Kiecol who considers concrete a typical material, Richter used this material for a long time more as an incidental material (e.g., for the base of his support struts). If you compare Richter's latest concrete sculptures which, with all caution, could be called "columns" with Kiecol's architectural sculptures, his stairs and stylized house shapes, a fundamental difference becomes clear: Whereas Kiecol prefers compact, block-like, static, heavy structures, Richter allows his concrete work to work against gravity with an appropriate increase in height. Like plant stems and giant horsetail plants, they consist of individual sprouts which are usually of different lengths and which are clearly separately from each other. Even if you know that each of these works is used as a reinforcing bar like a "backbone," they still appear to be stacked up from loose individual parts and thus so fragile that you can only approach them while holding your breath. Richter's concrete columns play with the contrast between heaviness and lightness, gravitation and desire for vertical height, and robustness and vulnerability. Their stability despite their small base requires precise balancing of form and exact calculation of the center of gravity. Richter makes the cast molds for most of the individual conical elements from plain cardboard. This not only provides the shape but also affects the appearance of the concrete surface. Depending on the acid content of the cardboard, the concrete is roughed up in varying amounts and this produces subtle differentiations in color.

Richter's "models" which combine concrete structures with miniaturized elements made of construction lumber offer a special appeal to the viewer. The models can all be scaled steplessly to a wide variety of size relationships. If these small-format sculptures are Bozzetti (three-dimensional models which are used as drafts for a figure) for larger sculptures – and if yes, how big would these be? – or are they more drafts of imaginary, experimental architectures? For example, in the imagination of the viewer, a column surrounded by a circle of splintered, layered wood around its base becomes a giant factory smokestack – or even bigger – a tower soaring to lonesome heights. The small-dimensioned models expand real space into spaces of unlimited thinking and imagination. In contrast to his architectural sculptures which always react with existing space, the models are suggestions for not yet existing spatial situations – "predictions of the space" as the artist calls them. As predictions they can permit themselves to be monumental because they reveal themselves, paradoxically enough, very unpretentiously.

Peter Lodermeyer






5,90m

Understanding Space – Kai Richter and Architecture

Look at Kai Richter's material constellations during the last five years and you will understand what sculptors mean when they talk about "space consuming" sculptures or installations. They do not just mean the conventional definition of "space consuming" as something voluminous or monumental inside space. No, the term is also primarily used in reference to Richter's work in its literal sense. Because Richter's large-scale installations created from building materials not only take over the space with their power and momentum, they also literally reach inside the space and make it possible for the beholder to do the same – and perhaps to understand for the first time what it is all about. And what may seem at first to be the artist's concerted attack on space turns out to be more a cautious and respectful attempt to sound out the space as a raw material or the starting point for sculptural projections. The individual elements of the material constellation mesh with each and entwine and observers search for an explanation – although the answer to all their questions is right there at their finger tips.

Jochen Heufelder sums it up when he writes about the space-consuming installation that Kai Richter conceived in 2007 for the Kunstverein Mönchengladbach (art club of Moenchengladbach): "Kai Richter made contact with the space and reacted." (J. Heufelder, *H 20 / H21 or: After the big bang*, in: Kai Richter. *H 20 / H 21*, MM III Kunstverein Mönchengladbach e.V., 2007, o. S.) Thus some kind of contact is established here (i.e., a relationship between the sculptor and the architecture in which the artist is allowed to operate – or in fact a dialog between the work of art and the space inside which it can unfold). The result is a symbiosis, a mutualism in the true sense of the word since one determines the other and both have a right to exist, at least during the limited period of time during which the artistic intervention is taking place.

Thus space is the starting point and raw material is the center of attention of the work of Kai Richter. Like his professor at the Art Academy in Düsseldorf, Hubert Kiecol, Richter not only refers to the architecture with his shapes and choice of materials. But, in contrast to Kiecol who takes over the shapes and materials of the architecture for himself in his work and continues to abstract them again and again until they become minimalistic, Richter is more of a maximalist who likens the idea of architecture to a kind of large-scale geometrical abstraction. Thus the road leads us in another direction – from pure abstraction back to the real world.

Even if Richter's large-scale, location-based work literally takes over the space and strongly asserts itself, it is not provocative but points with self-assured authority to what has happened in the space. Very minimized in terms of formality and color, surfaces and volumes are primarily involved here even in work which appears very delicate at first glance. The artist's intervention actually makes the space visible – frequently for the very first time. Thus Richter's installations and objects do not paraphrase the architecture or construction sites. They are neither architecture nor architectural byproducts themselves and exist instead next to or within the architecture as commentary, hypotheses or even prognoses. As Jochen Heufelder has already noted, architecture is a reference point for Richter but never the goal. Maybe that is the reason we like to talk so much about the similarities between Richter's installations and the architecture that surrounds them. In other words, this is co-existence – an existence side by side with equal rights.

We usually describe space as emptiness (i.e., as a "nothing" which has four walls, a floor and a ceiling and is also defined). At best, we give space a function (e.g., a dining room, a bedroom, a study and so on). Architecture, on the other hand, is a tangible, material body, or rather the skin that surrounds the body and isolates it from other bodies at the same time. But with Kai Richter this is somewhat different since space for him is primarily a sort of raw material with which he, as the sculptor, can work. Like a block of marble for the classical sculptor, space is something for Richter which is captured piece by piece by artistic interventions to create a new shape or to reveal. This makes space as such tangible – and only something that actually exists can be made tangible at all (i.e., haptic). Thus space is not a "nothing" but a "something" – a thing. It is the "fullness" and not the "emptiness." Richter's interventions make the space visible and material and thus, for the first time, truly tangible and understandable.

In connection with Richter's sculptures and installations, one frequently hears the word "shape" which naturally means form, design, structure or construction. And that is also exactly Richter's oeuvre – formed but not further defined, much less determinable. No, Richter's work tends more to the abstract. Here and also quite frequently in other situations, the word "abstract" is used in the sense of "incomprehensible." Here it means something that is so complex that it is absolutely unimaginable. One example: "That's too abstract for me," Andy Warhol liked to say when he was at a loss for words to describe an object or an event.

The complexity of Richter's work is usually emphasized by a certain sense of dynamics. And it is true. Dynamics play an increasingly important role in his oeuvre. Explosive, chaotic, coincidental, disorderly – words that are often used with regard to Richter's material constellations. His installations often remind you – the choice of materials even forces you to – of construction sites but full of power and momentum after an explosion: A perfectly orderly disorder of linear and two-dimensional elements. Because Richter uses building materials, he triggers a perceptual phenomenon which forces the viewer to think of "before" and "after" (i.e., of movements and processes). His installations have a transitory character. One thinks unavoidably of a transition from one state to the other. In a certain way, Richter's installations are "temporary structures" since they make no claim to permanence – their lives last only as long as the art show does. In a certain way, they can thus be considered snapshots since their inner dynamics appear to be "frozen in time." His latest work involves simple columns of concrete which, like his large-scale installations, are fragile and sturdy at the same time. The sculptures which are cast in cardboard molds have "twists" on their sides which occurred when the still wet, unfinished forms threatened to tip over but were stabilized at the last moment. Despite their powerful impact and dynamic momentum, they remain delicate and fragile.

In the end, Kai Richter is always concerned with a kind of prognosis. Whether in the shape of a small, almost miniature-like model, stand-alone sculptures and objects or space-consuming installations, they are always about a statement of the artist – in both senses of the word: A statement as a hypothesis about the interaction between art and the space in which the art is located. And a statement in the sense of a concrete position whereby the art simply takes over the space.

Gérard A. Goodrow















Abbildungen

Seite 02:
Seite 03:
Seite 04:

Abbildungen

Seite 32:
Seite 33:
Seite 34:

Kai Richter

1969	geboren in München
1998 - 2004	Studium an der Kunstakademie Münster und Düsseldorf
	bei Prof. Joachim Bandau und Prof. Hubert Kiecol, Meisterschüler
seit 2009	Lehrauftrag an der Fachhochschule Düsseldorf
	Lebt in Düsseldorf

Stipendien

2011	Kunstfonds, Bonn
2009	Deutsch-koreanischer Künstleraustausch, Seoul
2007	Reisestipendium für Finnland
2002 - 2003	Cité des arts, Paris, Stipendium der Akademie Düsseldorf
2000	Kunstverein Greven, Arbeitstipendium

Einzelausstellungen (Auswahl)

2011	UniCredit Kunstraum, München
2010	Speicher U75, Düsseldorf
2009	„Trocken", Galerie Christian Lethert, Köln
2009	„Cue", The National Museum of Contemporary Art, Seoul, Korea
2009	„Radtke/Richter", Galerie Sebastian Fath Contemporary, Mannheim
2009	„Voids", Forum für Kunst und Kultur, Herzogenrath
2009	„Stop Gravity", Kreisgalerie am Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg
2009	„RAY", Galerie Christian Lethert, Köln
2008	„Constructing Form", Gallery 1708 Space for New Art, Richmond, Va. USA
2007	„Geschoss 349", Galerie Sebastian Fath, Mannheim
2007	„H20 / H21", Kunstverein Mönchengladbach
2007	Fuhrwerkswaage, Köln, One Man Show, Art Cologne
2007	„HEUTE", Galerie Christian Lethert, Köln (mit Jo Schultheis)
2006	„zweigeschossig", Fuhrwerkswaage, Köln
2005	„Bauskulptur", Kunstverein Leverkusen, Museum Schloss Morsbroich
2000	Institut für Rotationsforschung, Kunstverein Greven

Gruppenausstellungen (Auswahl)

2011	Skulpturenpark, Waldorf
2011	„Abstrakt – 3 Positionen", Stadtgalerie Sundern
2011	„Construction Site", Con-Sum Düsseldorf
2011	groupshow, Galerie Christian Lethert, Köln
2010	„Konstruktiv", Galerie Beck und Eggeling, Düsseldorf
2010	groupshow, Galerie Christian Lethert, Köln
2009	„fully booked", Hotel Beethoven, Bonn
2009	„Trendwände", Kunstraum Düsseldorf
2009	„Urbane Welten", Frankeneinkaufszentrum, Nürnberg
2009	„Gehäuse Untergeschoss", Walzwerkstraße Düsseldorf
2009	groupshow, Galerie Christian Lethert, Köln
2009	„Es blieb was konnte", Projekt Gras wächst, Reichsparteitagsgelände Nürnberg
2008	„3xDa", Zeitkunst Galerie, Kitzbühel/Österreich
2008	„Das Gelände", Projekt Gras wächst, Kunsthalle Nürnberg
2008	„Skulptur im Blickpunkt", Kunsthalle Mannheim
2008	„01/08", Galerie Christian Lethert, Köln
2007	Galerie Sebastian Fath, Mannheim
2007	„RUX", Vorgebirgspark Skulptur, Köln
2006	„Und es bewegt sich doch", Museum Bochum
2006	Ostbelgischer Kunstpreis, ikob Museum, Eupen/Belgien
2005	„Kunststudenten stellen aus", Bundeskunsthalle Bonn

www.kairichter.eu



Impressum

Herausgegeben von
Fotografie
Gestaltung
Herstellung

ISBN 000-0000-00-0